

Entre los relatos que componen la obra literaria de Leonora Carrington, *Memorias de abajo* se presenta como una pieza autobiográfica que cuenta el viaje que realiza en 1940, durante la ocupación nazi, desde el pueblo francés de Saint-Martin-d'Ardèche hasta Santander, España, y su posterior internamiento durante varios meses en un manicomio de esta última ciudad.

Leonora Carrington, cuyo centenario estamos celebrando este año, nació en una millonaria familia inglesa y tuvo una educación privilegiada –estudió arte en Florencia y Londres–. Sin embargo, las estrictas normas morales que su condición le imponían fueron desde su infancia una fuente de conflictos para un espíritu libre como el suyo. Continuamente enfrentada a la figura autoritaria de su padre, huyó con Max Ernst a París en 1937 y formó allí parte del círculo de los surrealistas. Poco después se instaló con él en Saint-Martin-d'Ardèche, un pueblo de la campiña francesa. El relato que me ocupa comienza cuando Max Ernst es llevado por segunda vez a un campo de concentración en mayo de 1940 y Leonora, de 23 años, sufre brutalmente el golpe: pasa tres semanas vomitando, comiendo papas, bebiendo y trabajando sin parar en los viñedos. Recibe entonces la visita de una antigua amiga inglesa, Catherine, quien le suplica que cruce con ella la frontera hacia España; Leonora termina por aceptar con la esperanza de conseguir un visado para Ernst.

Perpignan, Andorra y Barcelona son escenarios de la progresiva degradación física y mental de Carrington. En Madrid, presa de sus extrañas teorías políticas, Leonora es violada por un grupo de oficiales, más tarde es encerrada por sus amigos en una habitación del hotel Ritz y llevada, por órde-

UNA LECTURA de *Memorias de abajo*

Ilse Díaz Márquez

“Villa Covadonga” es el pabellón para los locos perdidos y el lugar donde a Leonora le arrancan brutalmente las ropas y la atan para administrarle la droga. “Abajo” es, por el contrario, un paraíso a donde se llega a través de “medios misteriosos”.

nes de su padre, al manicomio del doctor Morales, en Santander.

En ese momento comienza el más terrible sufrimiento: una mezcla de extensos letargos, violentos encuentros con el personal del manicomio, inyecciones de cardiazol que le mantenían fuera de sí, desnuda y atada a una camilla entre sus desechos durante días. Así, Leonora va formándose una imagen onírica del manicomio; en primer lugar, su mente reconstruye la geografía del sitio y lo nombra: “Villa Covadonga” es el pabellón para los locos perdidos y el lugar donde a Leonora le arrancan brutalmente las ropas y la atan para administrarle la droga. “Abajo” es, por el contrario, un paraíso a donde se llega a través de “medios misteriosos”; es en realidad el pabellón para los enfermos en curación, la antesala de la libertad. El acceso a “Abajo” se volverá, una vez que hayan terminado los días más horribles de “Villa Covadonga”, junto con la búsqueda

de la verdad y el saber, la obsesión de Leonora, y en el camino irá uniendo una serie de elementos esotéricos con el fin de realizar una purificación tanto individual como colectiva.

La salida del manicomio no se incluye en la narración, aunque el periplo de Leonora todavía continúa: su familia la envía a Portugal con el propósito de internarla en otro sanatorio. Ella escapa y logra llegar a la embajada de México, donde se reencuentra con el poeta Renato Leduc, quien antes le había ofrecido su ayuda. Con él viajará a Nueva York y posteriormente a la Ciudad de México, donde se establecerá de manera definitiva.

En el París anterior a la guerra, Carrington había fascinado a Breton con su personalidad, quizá porque en ella latía lo que Walter Benjamin llamó “un empuje de la vida poética hasta los límites de lo posible” (32). Lo que resulta por demás irónico es que las ansias de sumergirse en las profun-

De la serie *Genealogías*

didades del inconsciente a través de la hipnosis y de la escritura automática, fueron experimentadas por ella precisamente más allá de ese límite: durante sus días en “Villa Covadonga” descendió hasta lo más terrible de su mente.

La búsqueda poética de los surrealistas se centró en el abandono de la lógica racional para entregarse a la irracionalidad pre-consciente o inconsciente: de ahí que las imágenes que deseaban lograr fueran lo que Andrew P. Debicki llamó “imágenes indeterminadas”. Las poéticas de la modernidad, que comienzan con el

En el París anterior a la guerra, Carrington había fascinado a Breton con su personalidad, quizá porque en ella latía lo que Walter Benjamin llamó “un empuje de la vida poética hasta los límites de lo posible”.

simbolismo, buscan que el poema encarne realidades trascendentes, esto es, que a partir de un sistema coherente de significados estables, los símbolos e imágenes del texto nos remitan a realidades comprensibles. El punto de quiebre se presenta con las vanguardias, cuyas poéticas rechazan el logocentrismo característico de la modernidad, lo mismo que la significación trascendente del poema y conciben al arte como juego, lo que los lleva a tratar de romper los enlaces lógicos, a buscar “la fragmentación y a proponer pistas falsas y el orden elíptico de las palabras”

(56). Esto implica que los símbolos se alejen cada vez más de su referente, rompiendo si es posible el nexo que los une, tal y como sucede con las imágenes oníricas, que pierden su carácter lógico al ser nos representadas en la vigilia.

Carlos Bousoño identifica con la irracionalidad poética la imagen indeterminada, ante la cual nos asalta una emoción anterior a la comprensión lógica y que “procede de una significación [...] que se ha asociado inconscientemente al enunciado poemático simbolizador [...], y que, por tanto, permanece oculta” (27). Entre las formas de simbolización irracional que distingue Bousoño, la visión simbólica permite que el poeta atribuya a un objeto real –el cuerpo humano, por ejemplo– cualidades que tal objeto no puede poseer, sin que entendamos en un principio la significación que esas cualidades tengan. Así, el objeto adquiere un tamaño cósmico y la imagen nos precipita “hacia la inmensidad y el goce” del texto literario.

A lo largo de *Memorias de abajo*, Carrington construye imágenes poéticas a partir de su cuerpo, receptor de una violencia infringida tanto por ella misma al verse incapaz de sobrellevar la ausencia de Ernst y la realidad atroz de la guerra, como por las personas que se encuentran a su alrededor. También hay una constante somatización del sufrimiento psicológico que va dejando también marcas corporales. Atravesado por el dolor, el cuerpo se representa a través de la relación entre su fragilidad y su pequeñez, y las fuerzas cósmicas que se enfrentan en ese momento decisivo para la historia del mundo.

Cuando Max Ernst acaba de ser llevado al campo de concentración, Leonora se provoca vómitos durante un día entero, pues prefiere los espasmos corporales al sufrimiento emocional. A la distancia, la narradora interpreta aquello

como una forma de limpiarse de la injusticia de la sociedad:

Mi estómago era el lugar donde se asentaba la sociedad, pero también el punto por donde me unía con todos los elementos de la tierra [...] y cuando digo “la tierra”, me refiero, como es natural, a todas las tierras, estrellas y soles que hay sobre la tierra, así como a todas las estrellas, soles y tierras del sistema solar de los microbios (156).

A lo largo de *Memorias de abajo*, Carrington construye imágenes poéticas a partir de su cuerpo, receptor de una violencia infringida tanto por ella misma al verse incapaz de sobrellevar la ausencia de Ernst y la realidad atroz de la guerra, como por las personas que se encuentran a su alrededor.

Mientras que al estómago se le atribuyen cualidades que en la realidad no puede tener, la asociación entre el vientre, el espejo y la tierra adquiere un carácter aún más irracional al considerar la autora natural que el concepto “tierra” engloba una dimensión microcósmica y otra macrocósmica, universal.

La relación micro-macrocosmos nos remite al sistema simbólico de la Edad Media y del Renacimiento, y nos trae reminiscencias mágicas de un mundo en el que todos los elementos de la naturaleza, incluido el cuerpo humano, se encontraban conectados. Ello da cuenta del ámbito esotérico dentro del cual la autora sitúa su misión: a través del sufrimiento personal podrá purificar “las espesas capas de suciedad” que cubren a la sociedad en la que se mueve.

Más adelante, la autora refiere: “El huevo es el macrocosmos y el microcosmos, la línea divisoria entre lo Grande y lo Pequeño que hace imposible ver el todo” (168). Asociado a la bola de cristal, el huevo aparece aquí como posibilidad de unir el componente corporal y el cósmico para llegar a la verdad, entendida como el relato de los acontecimientos pasados pero también como la búsqueda de la luz en medio de la oscuridad en la que Carrington vivió.

En Madrid, tras ser violada por varios oficiales, Leonora le pide a Catherine que la mire a la cara y le pregunta: “¿Te das cuenta de que es la imagen exacta del mundo?” (165). La naturaleza ilógica de la pregunta le confirma a Catherine la locura de Leonora, y desde el sistema de simbolización que conforma el texto, nos reafirma claramente la posibilidad de que el cuerpo afectado por una locura individual sea el reflejo de la locura colectiva. En otro pasaje, la autora narra:

Me adoraba a mí misma porque me veía completa: yo era todas las cosas; y todas las cosas eran en mí; gozaba viendo cómo mis ojos se convertían en sistemas solares iluminados con luz propia [...] mis intestinos, que vibraban de acuerdo con la penosa diges-

tión de Madrid, me satisfacían de igual manera (169).

El sistema digestivo, responsable de procesar el alimento y convertirlo en desecho, así como la vista, asociada a la luz, establecen aquí nuevamente la correspondencia entre el afuera, “todas las cosas” y el microcosmos del cuerpo. A ellos se le suma la sangre, líquido vital, pues para poner paz en la tierra, como en el proceso mágico donde se transfiere a un objeto la cualidad de representar a un ser vivo, la autora deja de menstruar durante tres meses: “Estaba transformando mi sangre en energía total –masculina y femenina, microcósmica y macrocósmicas– y en un vino que se bebían la luna y el sol” (169). El sufrimiento infligido por los médicos y cuidadores cristaliza en la misma idea de limpieza espiritual: “Creía que estaba siendo sometida a torturas purificadoras, a fin de poder alcanzar el Saber absoluto” (190); este Saber tenía como consecuencia obvia para Leonora el que le fuera permitido habitar en “Abajo”.

La cadena de asociaciones continúa, dando lugar a otras visiones simbólicas: tras las inyecciones de cardiazol, ella se piensa la tercera persona de la Trinidad, a la vez que “andrógina, la Luna, el Espíritu Santo, una gitana, una acróbata, Leonora Carrington, y mujer” (191). Entiende que la Trinidad –figura divina– sin una mujer y un conocimiento microscópico –el del cuerpo frágil y violentado– se habría secado. La necesidad de colocar a una mujer, que es ella misma, en el plano cósmico supremo se contrapone a la asociación de don Mariano, el médico dueño del manicomio, con Dios Padre y de su hijo don Luis con la figura del amo. A este último, Leonora le dice a gritos, antes de que le inyecte el cardiazol: “¡No admito su fuerza, el poder de ninguno de ustedes sobre

Al relatar Leonora sus memorias, al contar acontecimientos que determinaron su vida e interpretarlos desde el presente, modifica su historia y le da significación, liberándose y afirmando su ser sobre la alienación que se le ha impuesto.

mí [...] odio y rechazo sus fuerzas hipnóticas!” (204). Esto puede leerse como un enfrentamiento entre el universo mágico-onírico y femenino que la autora construye para hacer frente a las violencias impuestas frente al universo médico-racional, logocéntrico y masculino que le ha llevado hasta ese lugar.

Finalmente es esta magia la que le permite “desmitificar” los acontecimientos y “curarse”, no sin antes realizar un ritual de purificación en el que sus monedas francesas representaban la caída de los hombres a causa de su ambición, un lápiz rojo y negro era la inteligencia, un frasco de colonia representaba a los judíos y otro a los no judíos, una caja de polvos representaba un eclipse, la vanidad, el Tabú, el amor; un bote de crema facial era la noche, la luna, la mujer; otro el hombre, el Sol; un pulidor de uñas era un viaje hacia lo desconocido y el espejito era el que “debía vencer al todo”.

Todos estos objetos remiten también a la correspondencia entre el individuo y el Universo: “Di una vida alquímica a los objetos según su posición y contenido” (192). Hacia el fin del relato, todos los objetos pierden su significado y el misterio se desvanece. Leonora ha emergido a la luz.

Las imágenes referidas al cuerpo y a los objetos físicos que se presentan en *Memorias de abajo* remiten a una realidad cósmica y por tanto conforman visiones simbólicas que ligan indudablemente el relato a la poética surrealista, pero queda todavía a considerar la posibilidad de interpretar la experiencia y la construcción poética del relato como una resistencia ante las lógicas de dominación que la autoridad paterna y el ambiente moral de la época impusieron a la autora hasta llevarla al extremo de ser considerada loca y confinarla en el manicomio de Santander.

Me gustaría entonces traer a cuento, sin temor a que suene trillada, la noción foucaultiana de la locura en la que ésta aparece, antes del establecimiento definitivo de la racionalidad moderna, en relación directa con los elementos cósmicos y con los secretos de la naturaleza: considerada como un fenómeno tanto del alma como del cuerpo, la locura en la Antigüedad y en la Edad Media no había roto su ligadura con las fuerzas oscuras del mundo. Una vez triunfante el sistema psiquiátrico, los pacientes requerirán de un confinamiento y del establecimiento de una ley que limite el placer y la libertad salvaje, de modo que se reduzcan “la contranatura y todos los fantasmas de la imaginación” (Foucault, 526). Fantasmas de la mente creadora de Leonora, fantasmas del movimiento surrealista, de la rebeldía ante la estricta moral de las clases conservadoras inglesas.



De la serie *Genealogías*

Al relatar Leonora sus memorias, al contar acontecimientos que determinaron su vida e interpretarlos desde el presente, modifica su historia y le da significación, liberándose y afirmando su ser sobre la alienación que se le ha impuesto. Cabe plantear una última pregunta: ¿se puede establecer también a través del lenguaje literario una resistencia ante la violencia y la dominación? Me gusta pensar que sí, que como señala María Zambrano, el lenguaje literario es fuente de transgresio-

nes, y la palabra poética, múltiple y heterogénea, nos libera. **LPyH**

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. *El surrealismo*. Madrid: Casimiro, 2013.

Bousoño, Carlos. *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos, 1979.

Carrington, Leonora. *La casa del miedo. Memorias de abajo*. México: Siglo XXI, 1992.

Debicki, Andrew. *Historia de la poesía*

española contemporánea. Madrid: Gredos, 1997.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la Época Clásica I*. México: FCE, 1976.

Zambrano, María. *Filosofía y Poesía*. México: FCE, 2016.

• **Ilse Díaz Márquez** es profesora en la Universidad Autónoma de Aguascalientes y estudiante del doctorado en Filología Medieval en la UAM-Iztapalapa. Es autora de relatos, poemas y ensayos.